

polylog

35²⁰¹⁶

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



Mit Beiträgen von BETTINA BÄUMER, ARNO BÖHLER, SUSANNE VALERIE GRANZER,
CHRISTOPH HUBATSCHKE, ADAM LOUGHNANE, SANDRA NOETH, GRAHAM PARKES,
WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK, ANJALI SRIRAM,
R. SRIRAM, GEORG STENGER, KAY WALKOWIAK und anderen

SONDERDRUCK

7

ARNO BÖHLER / SUSANNE VALERIE
GRANZER / ADAM LOUGHNANE /
GRAHAM PARKES

*Kunst und Philosophie im Zwischen der
Kulturen.*
Ein E-Mail-Gespräch.

35

GEORG STENGER

Vom Zum-Tanzen-Kommen des Tanzes

53

CHRISTOPH HUBATSCHKE

Für eine »Grammatik der stotternden Stille«
*Interkulturelle politische Kunst zwischen
Immobilität und Bewegungen*

69

SANDRA NOETH

Den Körper zur Verfügung stellen
*Entwürfe eines Kunst-Handelns in Libanon
und Palästina*

89

BETTINA BÄUMER

»Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung«
Interview

97

R. SRIRAM

*Yoga als philosophische Praxis oder
von der Kunst zu leben*
Interview

107

ANJALI SRIRAM

*Warum Tanz in der indischen Kultur
eine philosophische Praxis ist*
Interview

115

ANKE GRANESS

*Afrikanische Philosophie und ihre
paradigmatische Bedeutung*
In memoriam Heinz Kimmerle (1930–2016)

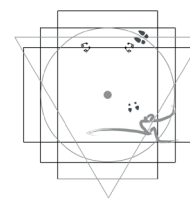
123

WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK

*Thesen zum interkulturellen
Selbstverständnis der Philosophie*

145 *Bücher & Medien*

168 *Impressum*



GEORG STENGER

Vom Zum-Tanzen-Kommen des Tanzes¹

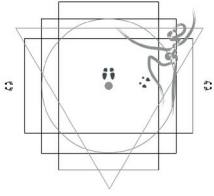
Wer heutzutage dem Tanz über seinen gesellschaftlichen und individuellen Eventcharakter hinaus eine eigene humane Sinndimension zuschreiben will, kann nur »aus der Reihe tanzen«. Daran ändern auch oder gerade »Wiener Opernbälle« nichts. Auf der anderen Seite wissen wir um die umfassende, kulturenkonstitutive Bedeutung des Tanzes, die jenseits jeglicher ökonomischer Abzweckung, ja gänzlich transutilitär ein sinnlich-aisthetisches Selbstempfinden zum Thema macht, das rituell verankert, ereignishaft hervorbrechend, Körper, Raum und Zeit gestaltend und interpretierend Geltung beansprucht. Ja, im Tanz

scheinen mit Religion und Kunst zwei grundlegende Parameter aller Kultur eine Sprache gefunden zu haben, ohne welche Mensch und Kulturwelt nur wenig zu sagen wüssten. Erstaunlich zugleich, dass – so eine der Lehren des Tanzes – Leistungsinteresse und Leistungsfähigkeit, jene Hochburgen gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Selbstverständigungen, und Muse, jene halbseidenen, nicht recht fassbaren Inspirationsquellen und zugleich auch Erholungsräume kaum wahrgenommener »Zwischenzeiten«, sich gegenseitig bedingen, ja auf eine eigene Weise befruchten, was den Tanz selber zu einer Art erstem Choreographen menschlicher und kultureller Selbstgestaltung werden lässt.

Im Tanz scheint mehr zu stecken als wir ihm für gewöhnlich zubilligen. Dass wir ihn zumeist vergessen und nur manchmal, wenn das Leben in uns aufstehen und Feste feiern

¹ Dieser Beitrag ist eine verkürzte und teils veränderte Fassung von G. STENGER: »Autopoietik des Tanzes – ein phänomenologisch-anthropologischer Blick«, in: Leopold KLEPACKI/Eckart LIEBAU (Hg.): *Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzens*, Waxmann: Münster/Berlin u.a. 2008, S. 81–105.

GEORG STENGER ist Inhaber der »Professur für Philosophie in einer globalen Welt« am Institut für Philosophie der Universität Wien. Er ist Präsident der »Gesellschaft für Interkulturelle Philosophie« (GIP) mit Sitz in Köln/Deutschland.



»Die hohe Cultur wird einem
kühnen Tanze ähnlich sehen.«

Friedrich Nietzsche

möchte, uns seiner erinnern, mag daran liegen, dass wir den Menschen, die Dinge, die Welt in ihrem bloßen Gegebensein, ihrer sogenannten Realität festgeschrieben und festgeschraubt haben, im Grunde doch darum wissend, dass all dies nur auf Definitionen reduzierte Phasen und vorläufige Ergebnisschritte offener und lebendiger Prozesse sind. Auch in diesem Sinne möchte ich hier den Tanz und seine »Tanzwelten« verstehen, in denen etwas freigesetzt wird, was weit über den Tanz im engeren Sinn hinausweist. Nicht zufällig, dass mit Marx und Nietzsche gar zwei Antipoden auf den Tanz als gesellschaftlicher resp. kultureller Gestaltungsarbeit setzen: »[...] man muss diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!«² »Die hohe Cultur wird einem kühnen Tanze ähnlich sehen: wesshalb, wie gesagt, viel Kraft und Geschmeidigkeit noth thut.«³

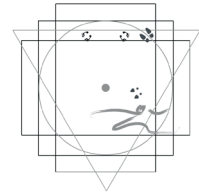
I. VON DER STASIS ZUR KINESIS UND ZURÜCK

Fragt man sich, wie es zum Phänomen des Tanze(n)s kommt, also *wie* der Tanz zum Tanz wird, so findet man sich sofort in die *Arbeit* des Tanzes verstrickt. D. h., der Tanz kommt nicht etwa als eine Besonderheit zur vorliegenden Realität und Gegebenheit hinzu, sozusagen als tänzerische Einlage und Dreingabe,

welche die Wirklichkeit fiktiv im Sinne etwa von Fiktion versus Realität überhöhen, sondern er baut sich langsam auf, *indem* er das gewöhnlich Gegebene aufgreift und umbaut. Das eigene Körpergewicht, das den Prinzipien der Schwerkraft gehorcht und mit dem sich eine gewisse Trägheit und ein Beharrenwollen auf Bestehendem kundtut, bremst und hemmt zunächst einmal jegliche Bewegung. Nun setzt sich der Tanz als ein In-Versuchung-Kommen der Bewegung nicht etwa gegen diese Behinderungen und scheinbaren Verhinderungen ab, sondern nimmt sie so auf, dass diese befördert werden. Was immer zu blockieren und sich zu widersetzen scheint, wird gerade als Beförderung erfahren. Das Schwere und Beharrliche wird leichter, und in dem Maße, in dem dies geschieht, in dem Maße kommt die Bewegung in Bewegung. So schon beim Gehen, das zunächst nur ein erster Schritt zum Tanzen ist. Schon das Gehen *geht* nur, wenn es *ins* Gehen kommt. Und so werden die eigene naturhafte Körperlichkeit und mit ihr gewissermaßen das innere Gerüst unseres Körperbaus ebenso »bearbeitet«, wie Außengegebenheiten wie der Raum er-gangen, bestimmte entworfene Voraussetzungen wie etwa eine Choreographie »umgesetzt«, man würde besser sagen, überformt werden. Robert Wilson etwa zeigt in seinen Arbeiten diesen »Schritt«, wie die Bewegung in Bewegung kommt und wie der Tanz ins Tanzen kommt, indem er die Bewegung gleichsam zur Statik gerinnen lässt, aber nur, um dieses Geschehen »Bewegungshinderung = Bewegungsförderung« als konstitutives Moment des Tanzes deutlich zu machen.

² K. MARX: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Einleitung, MEW 1, Dietz: Berlin 1956, 381.

³ F. NIETZSCHE: *Menschliches, Allzumenschliches I*, KSA Bd. 2, de Gruyter: München u.a. 1980, 229.



Insofern die Stasis sich so als gleichsam gefrorene Kinesis erweist, sozusagen als Hemmung und Widerständigkeit der Bewegung auftritt, verstehen sich Stasis und Ruhe von der Kinesis und Bewegung her.⁴

2. DAS »SELBSTISCHE« MOMENT DER BEWEGUNG

Das In-Bewegung-kommen, also das schon immer In-Bewegung-sein bildet die Grundlage des Stehens und des Standes, die selber schon aus der Bewegung verstandene Inbegriffe der Stasis sind. Das In-Bewegung-kommen als der erste Schritt des Tanzes lässt so den Tanz erst als Tanz freiwerden. Es mag daher wenig erstaunen, dass der sogenannte »freie Tanz« erst im 20. Jahrhundert sich entwickelt hat, was nicht nur dem Tanz ganz neue Möglichkeiten eröffnet hat – unter diesem Signum entstanden ganz neue Tanzrichtungen –, sondern es zeigt die Arbeit des Tanzes am Tanzen selber, eine Art innerer Werkstatt des Tanzes, wovon noch jede Choreographie zehrt. »Die Bewegung kam ins Fließen«, was heißt, dass sie sich nunmehr aus dem Fließen her versteht. Merce Cunningham steht für diese neue Sicht des Tanzes, insofern er unter dem Einfluss von John Cage das ältere Verständnis des Tanzes als »erzählerische Konvention« – der Tanz erzählt auf seine Weise Geschichten, repräsen-

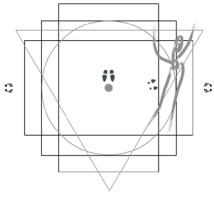
4 Ein wichtiger Punkt, der »die harte Schule« physiologischer wie psychologischer Selbsttechniken und Selbstdisziplinierungen betrifft, muss hier aus Platzgründen ausgespart bleiben.

tiert in gewisser Weise reale Vorkommnisse – zugunsten der »fließenden Bewegung« aufgab. Fließende Bewegung bedeutet aber ein Freiwerden der Bewegung, das heißt eine Bewegung, die frei aus sich hervorgeht. Die Bewegung erhält einen autonomen Status, darin ähnlich der zeichnerischen und malerischen Praxis und den theoretischen Überlegungen Paul Klees zur »Linie«. ⁵ Das Zeichnen der Linie wäre zu verstehen als eine handerprobte und in gewisser Weise in die Hand gewanderte Habitualisierung eines grundlegenden Fließens und Werdeprozesses. Die (gezeichnete) Linie ergeht sich frei, d. h. sie entfaltet sich in der Weise, in der sie die Energie und Kraft aus dem holt, was sie wiederum zur Linie werden lässt. Die Linie erbringt ihre »Linie«, indem sie die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit aus der Linie, also aus sich selbst holt und gewinnt. Anders gesagt. Es gibt die Linie nur als sich erbrachte, getätigte, aus sich hervorgegangene.

Diese freie, in sich ausschwingende und über sich hinaus greifende Linie ist so etwas wie der Prototyp der Bewegung, insofern sie sich stets ein- und zurückholt (Kurve, Biegung, Krümmung), um wieder neu auszuschwingen. Linie ist so zugleich Befreiung der Linie, sozusagen der »befreite Punkt«. Diese »Figur« wiederholt sich nun im künstlerischen Schaffensprozess selbst. Einer der ersten Schritte des künstlerischen Schaffens be-

5 Siehe P. KLEE: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Schwabe: Basel/Stuttgart 1964, 101–150; vgl. ders. *Schöpferische Konfession*, a.a.O. 76–80.

Das Zeichnen der Linie wäre zu verstehen als eine handerprobte und in gewisser Weise in die Hand gewanderte Habitualisierung eines grundlegenden Fließens und Werdeprozesses.



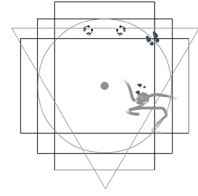
... dass man schon bei den ersten
Schritten ein Entgegenkommen
und Antworten der Sache, des
Materials bemerkt.

steht darin, dass die Künstlerin⁶ nicht einfach mit der Arbeit beginnen kann, wie man das ansonsten gewohnt ist. Er spürt den Gehalt, die sich bis zur Blockade steigern kann. Eine Blockade, die sich indes als Antwort der Unmöglichkeit herausstellt, etwas herstellen und »machen«, eine Idee oder Vorstellung umsetzen zu wollen. Die Dinge, das Material, überhaupt das intendierte Kunstwerk widersetzen sich einem solchen Zugriff. Wo man es trotzdem versucht, dort gelingt der Schaffensprozess in aller Regel nicht. Der Künstler »weiß« das, auch wenn andere anderes sagen. Diese Schwelle der Verunmöglichung wird aber genommen, dadurch dass man sich auf die Sache, das Material usw. einlässt, und dass man schon bei den ersten Schritten ein Entgegenkommen und Antworten der Sache, des Materials bemerkt. Jeder weitere Schritt wird wieder darauf antworten, wird den vorherigen vielleicht korrigieren oder weiterführend bestätigen. Dabei fällt auf, dass es um größte Genauigkeit und höchste Präzision geht, man verliert sich geradezu in Einzelheiten, die mit dem Ganzen nur wenig zu tun zu haben scheinen. Leonardo da Vinci verlor sich in unzählige Vorstudien zu Studien für Gemälde, die u.a. das Prinzip von »Wirbeln« und »Wachsen« zeigen sollten. Cézanne konnte schier darüber zerbrechen, welche Nuance von Farbe an einer bestimmten Stelle den Übergang von Grün zu Blau zu schaffen in der Lage sein würde. Je stärker aber die Einzelmomente an Profil gewinnen, je klarer ihr Gestaltungs-

moment heraustritt, desto mehr bekommt das Ganze Konsequenz, nimmt, wenn man so will, Fahrt auf, so dass sich die Künstlerin nurmehr als Sprachrohr oder Handreichung des Geschehens selber erfährt. Sie wird selber vom Geschehen mitgenommen, das nicht mehr sie verursacht, sondern sie trägt, und das sie darin über sich hinaus trägt. Dies ist einer der entscheidenden Punkte des künstlerischen Prozesses, dass alles, was mit in das Geschehen gehört, von diesem über sich hinausgetragen wird. Erfahren wird dies als höchstes Glück, in dem etwas gelungen ist, das alles, was man vermocht hätte, bei weitem übersteigt. Nun geht es aber nicht um persönliches Glücksempfinden oder dergleichen. Die künstlerische Erfahrung vermag vielmehr den Blick dafür zu öffnen, dass es in ihr um die Gewinnung und Freilegung eines Prozessgeschehens geht, das jene Pole, die wiederum für den Prozess verantwortlich zeichnen, überhaupt erst erstellt: Das Kunstwerk geht ebenso aus diesem Geschehen hervor wie die Künstlerin als diese Künstlerin. Sie bringen sich gegenseitig hervor, konkret und realiter, und darin bringt sich die Kunst hervor.

Das Subjekt erstet also in seinem Künstler-subjekt aus diesem Bewegungsgeschehen; ansonsten bleibt es zurück und findet sich dem Geschehen, dem Werk etc. gegenüber. Es ist dann sein »Ich«, das dies und jenes herstellen und machen kann. Anders gesagt: der Prozess ist in die Verfügung des Subjektes gewandert, wiewohl dieses ja doch allererst aus diesem Prozessgeschehen hervorgegangen ist. Dieses »selbstische« Moment des Prozesses hat, um

⁶ Ich verwende im Sinne einer gendergerechten Sprache das generische Femininum.



es anders zu sagen, das »Ich« aus seinem Ichkern befreit, um es als sein »Selbst« und in seinem »Selbst« erstehen zu lassen. Im Grunde, so könnte man sagen, gibt es keine Trennung zwischen dem Selbst der Bewegung und dem Selbst der Künstlerin. Und genau dies ist die Erfahrung der Tänzerin, geht dieser doch in der Weise, in der sie in das »Selbst« der Bewegung des Tanzes gefunden hat, *als* Tänzerin und Tänzerin daraus hervor.

3. RAUMERFAHRUNG, RAUMKREIERUNG, EXTENSITÄT

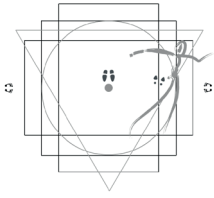
Man tanzt nicht in den Raum, man kann nur in den Raum eintreten, sich im Raum befinden, den Raum »anschauen«. Der Tanz aber bringt den Raum, in den er hineintanzte, mit dem Tanzen erst hervor. Der noch auf Kant zurückgehende Anschauungsmodus des Raumes verleitet uns, das Apriori der äußeren Anschauungsform, das ja bei Kant mit der inneren Anschauungsform der Zeit als Voraussetzung bedingung jedweder Verstandes- und Bewusstseinstätigkeit konzipiert ist,⁷ gewissermaßen unbefragt, weil »logisch« notwendig, zu übernehmen. Näher besehen zeigt uns der Tanz aber, dass sein eigentliches Material, mit dem er es zu tun hat, der Raum selbst ist. Er führt den Raum sozusagen *aus* seinem Worin oder gar Davor der Anschauung, um ihn in die Bewegung seiner selbst und die Bewegtheit seines Erfahrens zu transformieren. Gleich, welchen Tanz man sich vor Au-

gen führt, ob den Balletttanz, den Standardtanz, den Freedance usw., das Grundthema des Tanzes scheint in den Raumschleifen zu liegen, welche die räumliche Struktur aus ihrem Ausschreiten und Ausspringen erstellen. An die Stelle der statischen Raumvorstellung resp. -anschauung tritt der »bewegte« und »bewegliche Raum«, der empfunden, erspürt und beantwortet wird, weshalb man letztlich gar von einem »bewegenden Raum« sprechen könnte. Es geht auch hier um Nuancen, und es kommt sehr darauf an, ob die Eistänzerin die Dynamik ihrer Raumkurve durchgehend aufzunehmen in der Lage ist, das Jive tanzende Paar ein bestimmtes Drehmoment trifft oder dem Tangopaar das Spiel von Verlangsamung, Verzögerung und Beschleunigung gelingt. Tanz ist vermutlich *die* genuine Form der Raumkreierung und Raumerschließung. Im Tanz wird deutlich, dass der Raum keinen Außenmaßstäben gehorcht, sondern seine Ausspannung aus der inneren in sich beweglichen Differenzierungskraft gewinnt. Noch der einfachste tänzerische Dialog erhält seine Überzeugungskraft aus der Raumfindung und Raumkreierung. Der Raum versteht sich so als sich öffnender *Spannungsraum*, dessen Ausspannungskraft aufs Engste mit der Körperspannung der Tänzerin korrespondiert, was zugleich den weiteren Zuschauerraum mit auf- und *einspannt*.⁸ Mit dem Tanz wird deutlich,

Dieses »selbstische« Moment des Prozesses hat das »Ich« aus seinem Ichkern befreit, um es als sein »Selbst« und in seinem »Selbst« erstehen zu lassen.

⁷ Siehe I. KANT: *Kritik der reinen Vernunft*, WA Bd. III, Suhrkamp: Frankfurt/M. ³1977, 69–96.

⁸ Es ließe sich geradezu von einer »Bewegungslogik« sprechen, die in einem Ineinandergreifen von jeweils akzentuierter Körperspannung, einer daraus resultierenden Körperbewegung sowie einem respondierenden Zusammenspiel von Publikum und



Tanz ist vermutlich *die* genuine
Form der Raumkreierung und
Raumerschließung.

dass und wie sehr der Raum als Raum, d.h. in seiner ihm eigenen Extensität auf dem Spiel steht. So ist der Tanz gelingende *Raumerfahrung*, was das Ganze denn auch so spannend, aufregend und anziehend macht. Im Tanz geht es um das dynamisch-energetische Konstitutionsgeschehen des Raumes selbst, lange bevor es um intentional gebundene Raumwahrnehmungen gehen kann.⁹

Die von der japanischen Butoh-Tradition inspirierte Tanzgruppe IN_OUT stellt diese Raumspannungskorrespondenzen besonders heraus. Der Körper, der als »eine Art innerer Speicher« fungiert, macht diesen »inneren

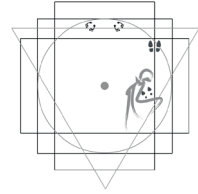
Bühnengeschehen zum Ausdruck kommt. Vgl. hierzu auch C. BERGER: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, transcript: Bielefeld 2006, insbes. 139–152, hier 148.

⁹ Dass wir für gewöhnlich das Geschehen der Raumgeschehen nicht wahrnehmen, hängt u.a. daran, dass Raum und Räume als solche sich der Wahrnehmung und Sichtbarkeit entziehen, obschon sie als das Unsichtbare im Konkreten und Sichtbaren mit-präsent sind und in gewisser Weise auch mitgesehen, d.h. empfunden, gespürt und gefühlt werden. Gewiss, diesem Phänomenfeld müsste man sich näher widmen, was hier nicht möglich ist. Ein Zitat des für diese Bereiche besonders erhellenden Phänomenologen M. Merleau-Ponty lässt diese Fragestellung aber schon anklingen: »Jedes visuelle Ding wirkt trotz seiner Individualität auch als Dimension, weil es sich als Ergebnis einer Entfaltung des Seins darbietet. Das bedeutet letzten Endes, daß es dem Sichtbaren eigentümlich ist, im strengsten Sinne des Wortes durch ein Unsichtbares gedoppelt zu sein, das es als ein gewissermaßen Abwesendes gegenwärtig macht.« (M. MERLEAU-PONTY: *Das Auge und der Geist*, Meiner: Hamburg 1984, 40.)

Raum erlebbar«, indem er die gewohnten äußeren Formen des Raumes und des Ausdrucks aufbricht, um so beide »Raum-Ebenen« neu zu kreieren und auseinander hervorgehend erstehen zu lassen.¹⁰ Ein weiterer, aber nicht weniger wichtiger Aspekt zeigt sich etwa in Pina Bauschs Bühnenräumen, wo oftmals Natur – Schnee, Erde, Wasser, Nelkenfeld, eine Wiese, Laub, Steine – von draußen nach innen wandern.¹¹ Hier öffnen sich, indem die Tanzkörper mit den verschiedenen Naturmaterialien in Austausch treten, eigene und neue Felder von Sinnlichkeiten, meist synaesthetisch verfasst, die sensibler und offener machen für empfundene und erspürte Sinnräume. Zudem, und dies erscheint mir besonders wichtig, wohnt man hier, indem etwa Wasser, Wiese oder Nelkenfeld als jeweilige Raum- und Bodengebung erfahren werden, unmittelbar den Formbildungs- und Formentstehungsprozessen bei, d.h. auch, dass man an den Rahmenkriterien, Raumkategorien und Voraussetzungsbedingungen unserer Weltwahrnehmung und -erfahrung (mit)arbeitet. Es ist vielleicht eines der herausragenden Themenstellungen und Herausforderungen des Tanzes und seiner Choreographien, dass die verschiedenen Raumebenen und Räumlichkeiten untereinander auf ihre Konstitutionsprozesse hin untersucht werden, d. h. dass es stets

¹⁰ Siehe Y. YUMIKO, Interview mit IN_OUT, 1995, in: www.inoutdance.de/interv.htm.

¹¹ Siehe hierzu auch das Interview mit Pina Bausch: »Man muß ganz wach, sensibel und empfindsam sein«, in: N. SERVOS: *Pina Bausch – Tanztheater*, Kieker: München 2003, 227–234, hier 231f.



auch um gegenseitige Raumkorrespondenzen, Raumeröffnungen, ein in-Dialog-Treten der Raumstrukturen, um das Zu- und Gegeneinander von Raumgenesen usw. geht.

4. ZEITERLEBNIS, INTENSITÄT UND RHYTHMIK

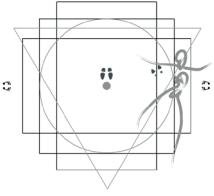
Bewegung läuft nicht einfach anonym, zufällig oder beschreibungsresistent ab, sondern folgt einer »Bewegungslogik«, die ihren eigenen Aufbau hat. Sie vollzieht sich als generierendes Geschehen, das mit jedem Schritt reagibel ist auf das Gesamt seiner Bewegung. Diese innere Reagibilität kommt im Rhythmus zum Ausdruck, der dem Tanz seine spezifische Profilation verleiht. Rhythmik und Bewegung sind so miteinander verschweißt, dass Bewegung stets nur rhythmisierte Bewegung sein kann. So sieht sich jede Bewegung von Anfang an einer Musikalität eingeschrieben, die ihr den Weg bahnt, indem sie sich *als* eine Art »Melodie im weiteren Sinne« auszeugt. Nicht nur die Tragödie ist aus dem Geiste der Musik geboren, auch der Tanz; ja gerade der Tanz kreierte sich, indem er seine »Melodie«, sprich seinen Bewegungsrhythmus findet. Der Tanz sattelt sozusagen auf diesem musikalischen Geschehen auf, indem er dieses beantwortet und interpretiert. So muss der Tanz in den Tanz finden, wie die Musik in die Musik finden muss. Kann ich Musik nur im Nacheinander seiner Tonfolge hören, indem *in* jedem Ton retentional und protentional das Gesamt der Melodie *mit*-gehört wird, Hören also nur im *Mithören* des generierenden Prozesses *Hö-*

ren ist, so besagt dies nicht weniger, als dass wir mit einer Sache mitgehen müssen, um sie überhaupt aufnehmen und verstehen zu können.¹² In diesem Mitgehen, Mithören und Mitsehen, die einerseits den Bewegungsprozess betonen, konstituieren sich andererseits zugleich jene *Präsenz* und *Prägnanz*, die Musik als Musik erklingen und Tanz als Tanz hervorgehen lassen.

Das Besondere von Musik und Tanz besteht nun darin, dass es beiden um Formbildungs- und Formentstehungsprozesse und nicht so sehr um Inhaltsvermittlung geht, was sie etwa von der Sprache unterscheidet, die in ihrer propositionalen und grammatischen Struktur schon von einer Formfestlegung ausgeht und auch ausgehen kann. Des Rhythmus wiederum – hier entsprechen sich musikalisches und tänzerisches Phänomen weitgehend – greift dies auf, indem er neben Mitgehen, Präsenz und Prägnanz auf einen weiteren konstitutiven Grundzug seiner selbst aufmerksam macht. Ich meine das eigentümliche Doppel von *Wiederholung* und *Abweichung*, dem der Rhythmus nicht nur seine spezifische Sinnerstellung verdankt, dieses Doppel zeigt auch, dass rhythmische Prozesse nicht abkoppelbar und abhebbar sind von der zeitlichen Gestalt ihres Klingens, ihrer tänzerischen Performance usw. Anders gesagt, das zeitliche Grundmotiv des Rhythmus' konstituiert sich

Das Besondere von Musik und Tanz besteht nun darin, dass es beiden um Formbildungs- und Formentstehungsprozesse und nicht so sehr um Inhaltsvermittlung geht, was sie etwa von der Sprache unterscheidet ...

¹² Vgl. E. Husserls Analysen zur Tonwahrnehmung, in: E. HUSSERL: *Die Idee der Phänomenologie*, Husserliana II, Nijhoff: Haag 1973, 11f.; ders., *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Husserliana X, Nijhoff: Haag 1966, insbes. 19–40.



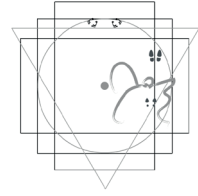
... das eigentlich *Bewegende* der Zeit hängt vielmehr daran, dass ihr »vor« *zugleich* ihr »zurück« aufruft, so wie ihr »zurück« dem »vor« seine Schubkraft verleiht.

wechselseitig mit den beiden formbildenden Charakteren der Wiederholung und Abweichung, die sich darin als sinnhervorbringend für Musik und Tanz erweisen. Ob Verlangsamungen oder Bewegungspausen, ob Beschleunigungen oder Bewegungsdynamiken, Zeitlichkeit und Sinnbildung verschränken sich *im* Rhythmus, oder besser, sie kreiern sich *als* Rhythmus. Kaum jemand hat dies so deutlich gemacht wie P. Bauschs Choreographien. Ihr »Theater der Erfahrung« verfolgt weder irgendwelche Handlungsstränge noch Psychologien von Figuren, wie es sich auch übergreifenden Gesichtspunkten, die jede Einzelszene in einen umfassenden Sinnzusammenhang zurückstellten, entzieht. Es vermag im Gegenzug, mit Unterstützung der Stilprinzipien der Collage und Montage, all den gewöhnlichen Verstehensformen *zuvor* in jene Konstitutionsprozesse einzutauchen, die uns an jenen Sinnentstehungsformen und Gestaltungsfragen teilnehmen lassen, die wir gewöhnlich nicht befragen, obwohl dies alles die alltäglichsten und basalsten Zusammenhänge betrifft.¹³

Das dem Tanz eingeschriebene musikalische Phänomen lässt also den Tanz *als Tanz* aus sich hervorgehen, lässt ihn sich *als Tanzen* erst verstehen. Der Tanz *er-lebt* sich so in seiner gestaltenden und gestalteten Rhythmik, d. h. mit ihm gestaltet sich »Zeit« als Erlebniszeit seiner Wegstrecken. Dies kann dazu führen, dass er sich von »Mutter Musik« geradezu abkoppelt und verselbständigt, so sehr, dass er seine Zeitrhythmen und Zeitsphären gänzlich aus sich kreiern. So wohnt mit M. Cunning-

ham gesprochen dem Tanz ein »inneres Zeitgefühl« inne, das Bewegung aus dem Mit- und Zueinander von Ruhe und Bewegung hervortreten lässt. Die Bewegungsrhythmik fühlt sich sozusagen ab und erstellt darin ihre eigene Zeitdimension und ihr eigenes Zeiterleben. Der Tanz scheint sich in der Tat von der Musik zu emanzipieren, insofern er das akustische Medium der Musik in das kinetische anschaulich transformiert.

Das Nacheinander der Zeit erweist sich somit noch vom Außerhalb der Bewegung – wo sollte dieses auch statthaben? – gesprochen. Die Zeit läuft eigentlich nicht ab, wie dies die Vorstellung der Zeitschiene oder auch noch des Zeitflusses suggerieren möchten, das eigentlich *Bewegende* der Zeit hängt vielmehr daran, dass ihr »vor« *zugleich* ihr »zurück« aufruft, so wie ihr »zurück« dem »vor« seine Schubkraft verleiht. So ist mit Zeit der, man könnte sagen, Urquell der Bewegung gemeint, der stets schon vom »vor« und »zurück« gespeist ist. Zeit ist so das *Bewegende* der Bewegung, sozusagen ihr »Quell«, aus dem die Zeit erst strömen kann. Der Tanz zeichnet diesen Quell der Zeit nicht nur nach, er modelliert ihn geradezu. Genau daraus aber wird die Zeit zum Zeiterleben, das die Zeit auf ihren Quell hin intensiviert. Die Intensität der Zeit ist der »Augenblick«, in dem die Zeit nur deshalb still zu stehen scheint, weil sie darin ihre Intensität und Gegenwärtigkeit erfährt. Genau dieser innere Verhalt von Zeiterlebnis und Erlebniszeit konstituiert jene Intensität, um deren gegenseitiges Responsorium der Tanz weiß. Intensität meint dieses Da der



Zeit auf ihren Quell, wenn man so will, auf ihren Tanz hin gesehen. Saburo Teshigawara zeigt, wie mir scheint, in seinem grandiosen Werk *»Absolute Zero«* (Tokyo 1998) genau diesen Zeitquell der Zeit, indem er aus einer extrem energetisch aufgeladenen Geschwindigkeit den Weg in den »absoluten Stillstand«, die »perfekte Stille« tanzt. Der Zielpunkt ist nichts anderes als der Ausgangs-, besser gesagt, der Ursprungspunkt, *the absolute zero* von Zeit, von Bewegung, von Kraft und Energie. »Tanz ist Skulptur, Luft ist Skulptur, Raum ist Skulptur. Ich tanze, um Zeit verschwinden zu lassen. Ich tanze, um Zeit zu erschaffen.« (S. Teshigawara)¹⁴ Bei P. Bausch würde man vielleicht eher von »Zeitsprüngen«, oder besser, vom »Erspringen der Zeit« sprechen. Zeit und Intensität gehen auseinander hervor. Anders gesagt: Je stärker die Intensität, desto stärker das Gegenwärtigsein, desto erfüllter die Gegenwart der Zeit. Daher kommt, dass mit steigender Intensität die Zeit still zu stehen oder wie im Flug vorüber zu gehen scheint.¹⁵

14 Zit. nach »www.tanzfest.de/1999/material/seiten/teshi.html«, im Rahmen der Europäischen Erstaufführung von *»Absolute Zero«* am Hebbel-Theater in Berlin. – Vgl. auch C. Berger 2006, 125–130.

15 Das in sein Spiel *verlorene Kind* – ein »Bild«, das den gewöhnlichen Alltag mit Heraklit und Nietzsche an einem Tische Platz nehmen lässt – zeigt uns nicht nur die gleichsam chrono-choreographisch-anthropologische Grundgrammatik des Menschen, es wird sich auch als die nie versiegende, gleichwohl aufsässige und beständig widerstrebende Quelle pädagogischer und bildungstheoretischer Begründungs- und Disziplinierungsversuche erweisen.

5. ABHEBUNGSGESCHEHEN ODER: VOM SCHWEBEN DES TANZES

»Erfahrungen sind nur die eine Hälfte der menschlichen Existenz. Die andere Hälfte ist das, was (noch) nicht erfahren wurde. Erfahrung und Möglichkeit sind Zwillinge. Vielleicht lebt der Tanz vom Aufziehen dieser Kinder.« (S. Teshigawara)¹⁶

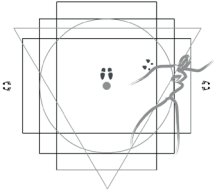
Eine der bisherigen »Lehren« des Tanzes bestand darin zu sehen, dass man sich in eine Sache hineinarbeiten muss, damit diese sich öffnen kann. Ja, sie *geht auf* in dem Maße, in dem ich in sie hinein gefunden habe. Das heißt aber auch, dass sie so zuvor nicht da war, jedenfalls nicht hinsichtlich ihrer Möglichkeiten, geschweige denn möglicher Selbstübersteigerungs- bzw. Transformationskräfte. Mit dem Hineinkommen entsteht sie und auch der/die Hineinkommende entsteht erst als diese/r aus ihr. Der Tanz zeigt sehr schön, dass dieses Hineinkommen als Einschwingen und Mitschwingen geschieht, konkret eines Schwunges bedarf, dessen Bewegung die Dynamik steigen macht. »Die Sache« hebt in sich ab, erstellt nicht nur Raum und Zeit, sondern beginnt zu fliegen. Dieses schon öfters beschriebene Phänomen – man denke etwa an M. Csikszentmihalyis »flow-Erfahrung«¹⁷ – scheint nicht nur ein veritables Phänomen zu sein, es gehört konstitutiv zum Tanz hinzu. Der Tanz hebt in sich ab (vgl. auch »flowDance«), was nicht weniger bedeutet, als dass er eine eigene

16 Zit. nach Berger Fn. 8, 54.

17 M. CSIKSZENTMIHALYI: *Kreativität*, Stuttgart 1997, 158–184.

»Tanz ist Skulptur, Luft ist Skulptur, Raum ist Skulptur. Ich tanze, um Zeit verschwinden zu lassen. Ich tanze, um Zeit zu erschaffen.«

Saburo Teshigawara



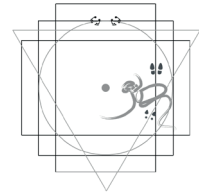
»Es schwebt«, es »ist« nicht.

»Realität« erstellt. Diese meint aber keineswegs eine Hyperrealität oder gar Irrationalität, sondern macht auf den phänomenologischen Grundzug aufmerksam, wonach etwas, das in Bewegung kommt und an Dynamik und Rasanz gewinnt, über sich hinaussteigt. »Es schwebt«, es »ist« nicht. Der Gehalt des Schwebens aber bedeutet nicht ein Darüber-schweben, eher schon ein In-sich-Schweben, das den Boden, *auf* dem es gewöhnlich steht, jetzt *in* sich trägt. Schweben heißt Boden in sich haben, und nur dem diese Erfahrung des Schwebens nicht Machenden oder bisher nicht gemacht Habenden erscheint dies abstrus und »abgehoben«. Von daher erklärt sich auch die gewöhnliche Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion, die ja nahezu allen Künsten zugeschrieben wird – zumeist naturgemäß von der großen Gemeinde der Nichtkünstler.¹⁸ Der Tanz aber zeigt eher das Gegenteil: Sein in sich Schweben führt die Realität höher, dorthin, wo sie das Herkommen, die Bewegung und Bewegtheit ihrer selbst erfährt. »Wirklichkeit« scheint daher der gemäßere Begriff von »Realität« zu sein, insofern schon ihr semantisches Feld (wirken, erwirken, verwirklichen, Wirksamkeit etc.) einen Hinweis gibt, dass Wirklichkeit nicht »ist«, sondern *wird*. Teshigawara, der seine künstlerische Arbeit als kreative Suche nach dem scheinbar Unmöglichen als der höheren Wirkmächtigkeit versteht, beschreibt dies so: »Das konzept-

tionelle Ziel ist die Kreation eines Tanzes der Luft.« (Siehe *tanzfest* 1999)

Genau dies macht, dass jene Erfahrungsdimension freigesetzt wird, die, wie die Menschheitsgeschichte – nicht nur in ihren unzähligen Zeugnissen – eindrucksvoll bestätigt, den Menschen »Glück« erfahren lässt. Die Suche nach Glück scheint deshalb das Ziel so vieler Bemühungen zu sein, weil sich darin der Mensch als »gehobener«, eben als glücklicher Mensch erfährt. Der Tanz aber *zeigt* ihm dies, führt ihn konkret auf diesen Weg, der sich als »gelingender« und »beglückender Weg« erweist. Man hat versucht, dieses Phänomen ein »autotelisches« (Csikszentmihalyi 1997, 178 ff.) zu nennen, das sein Ziel selber in sich hat, weshalb es »absichtslos« geschieht. Diesem würde ich insoweit zustimmen, als Ziel und Zweck nicht mehr als Bedingung von Handlung verstanden werden, wie dies die klassische Handlungstheorie vertritt. Aber es geht nicht nur um Absichtslosigkeit, sondern darum, dass das Subjekt der Handlung in diesem Geschehen so über sich hinausgehoben und -geführt wird, dass es darin in seinem höheren »Selbst« zu sich kommt. Wieder zurück, stellt es fest, dass dieses »Selbst« sein eigentlich gesuchtes »Selbst« war, und so wird es sein ganzes Bestreben daran setzen, dieses wieder und wieder zu erreichen. In diesem Sinne ist Tanz geglückte und beglückende Bewegung, Bewegung auf ihre Lust und ihr Gelingen hin angesprochen. Genau dies aber kann mein »Ich« nicht herstellen oder machen wollen, ja dies zu wollen, wird es nur umso

¹⁸ Das sogenannte »Realismusproblem«, das so manche Philosophie bis heute in Atem hält, erweist sich von daher eher als abgeleitetes denn als fundierendes Phänomen.



unglücklicher machen. Also wie dann? Na ja,
– tanzen!

6. REKONSTITUTION UND »INNERE REFLEXIVITÄT«

Die bisherigen Grundzüge zeigten, dass der Tanz sozusagen mit jedem »Schritt«, den er tut, so auf sich zurückkommt, dass er dadurch wiederum weiter führt. Die Bewegung des Tanzes zeigt, dass nichts »besteht« oder ein »Sein« hätte, sondern nur soweit »sein« kann, als es sich tut. Dieses »Sich-tun« kann indes nur so geschehen, dass jedes einzelne Moment, jeder Schritt, nicht nur mit dem Gesamt der Bewegung vermittelt wird, sondern dem zuvor erfasst ist, dass dieses Ganze der Bewegung nur dieses sein kann, wenn es *in* jedem Moment das Ganze ist. Nicht nur, dass dies erst, wie wir sehen konnten, das Lebendige und Belebte des Bewegens ausmacht, es vermag dies nur, weil es beständig auf sich, das heißt seinen bisherigen Gang zurückkommt und diesen bestätigend oder korrigierend überformt. An die Stelle der Konstitution tritt daher, so könnten wir mit Rombach sagen, die »Rekonstitution«¹⁹, die jedes wirkliche Weiter nur aus dem Zurück und seiner korrigierenden Aufnahme gewinnen kann. Man könnte dieses Konstitutionsgeschehen daher auch als »innere Reflexivität« bezeichnen, insofern mit jedem Schritt (und Zug) das

19 Siehe H. ROMBACH: *Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit*, Alber: Freiburg/München 1988², 75–88; ders. *Der Ursprung. Philosophie der Konkretivität von Mensch und Natur*, Rombach Verlag: Freiburg 1994, 65–85.

gesamte Werdegesehen und damit ineins jedes Einzelmoment sich reflektiert. In diesem Sinne ist der Tanz ein beständiges (inneres) Reflexionsgeschehen, das sich *als* dieses aus sich hervortreibt.²⁰ Das heißt, erst dadurch, dass dieser Reflexionsprozess beständig stattfindet, vermag der Tanz ein aus sich hervorgehendes, also freies Werdegesehen zu sein.

An diesem Konstitutionsgeschehen des Tanzes arbeiten, so scheint mir, wichtige zeitgenössische ChoreografInnen, TänzerInnen, TanzphilosophInnen und TanzkulturwissenschaftlerInnen. Die schon erwähnte Tanzarbeit von Pina Bausch scheint mir bspw. genau an diesen beschriebenen Gelenkstellen der Tanzbewegung interessiert zu sein. So hieße etwa ein »Weiter« immer auch ein »Ausgesetztsein«, ein auf alte und bewährte Formen stets zurückkommen Können, um diese zugleich anders darzustellen und umzuschaffen. Auf ihre Choreographien bezogen könnte man Pina Bausch als eine Grenzgängerin zwischen Tanzgrammatik und Tanzwerdung bezeichnen. Ebenso möchte ich an dieser Stelle nochmals auf die Arbeiten von Saburo Teshigawara zurückkommen, auch deshalb, weil die Begegnung mit diesem Tanz vor beinahe 20 Jahren mir die Augen über einen inneren Zusammenhang von Tanz und Philosophie

20 Prominente Termini wie »Selbstreflexivität« und »Selbsterferentialität« scheinen prima facie dasselbe sagen zu wollen. Allein ersterem ist noch ein Subjektbegriff, letzterem ein Systembegriff vorgelagert, beides Voraussetzungen, die der hier anvisierten »Selbstgenerierung des Tanzes« eher entgegenlaufen denn sie befördern.

... ist der Tanz ein beständiges (inneres) Reflexionsgeschehen, das sich *als* dieses aus sich hervortreibt.



»Mich interessiert nicht so sehr,
wie sich Menschen bewegen,
als was sie bewegt.«

Pina Bausch

öffnete. Seine Performance »Blue Meteorite« (1990)²¹ – u. a. tanzte er barfuss über unterschiedlich große, quer übereinander liegende Glasscherben – hatte mich seinerzeit deshalb so beeindruckt, weil darin in der Tat das *Hervorgangsgeschehen* des Tanzes zum Thema des Tanzes selber gemacht wird. Jenseits von Willkür und Zwang, ebenso wie jenseits von Freiheit und Notwendigkeit zeigt Teshigawara, wie der Tanz emporsteigt, wie er Bewegung aus Bewegung gewinnt, wie er, indem er nur allen erdenklichen Widerständen, Abgründen (u.a. tanzte er auch auf den Dächern der Wolkenkratzer Tokyos) und Unwägbarkeiten ausgesetzt ist, im ganzen auf dem Spiel steht. Genau dies aber zeigt das Konstitutionsgeschehen, und ich möchte sagen, nicht nur des Tanzes, sondern der Wirklichkeit selber. Diese geht mit jedem Schritt, der gegangen wird, erst als Wirklichkeit hervor, und so tauchen äußerste Kon-zentrik und äußerste Ex-zentrik als Konstitutionsmomente von Individualität auf. Denn, so könnte man sagen, der Mensch ersteht hier aus dem Tanz, nicht der Tanz aus dem Menschen.

7. LEIBLICH-SEELISCHE DIMENSION UND KÖRPERERFAHRUNG

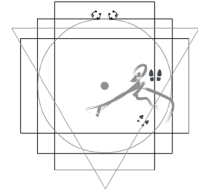
Auch der Leibkörper erweist sich nicht als schon gegeben, so wenig wie er als Ausgangs-

21 Siehe u.a. auch »The Moon Is Quicksilver« (1987, mit Company KARAS); »White Clouds Under the Heels« (1994), »Bones in Pages« (1991); »Dah-Dah-Sko-Dah-Dah« (1991, mit Company KARAS); »Here to Here« (1995).

punkt der Wahrnehmung etc. vorausgesetzt werden kann. In der Tat tanzt da nicht ein Körper, der irgend ein Thema tänzerisch interpretiert, sondern es steht auf einer tiefer liegenden Dimension zur Debatte – und dies will »im Grunde« gezeigt werden –, wie dieser Körper, dieser Leib aus dem Tanzgeschehen hervorgeht. Der Leibkörper wäre dann so etwas wie der Gestaltgewinn der Bewegung, gewissermaßen geronnene Bewegung, und so versteht sich auch, dass der Leib das autochthone Erscheinungsbild des Tanzes ist. Darin liegt keineswegs ein Ästhetizismus, obwohl es immer auch um das ästhetische Moment des Wahrnehmens und Wahrgenommenwerdens geht, es scheint darüber hinaus vor allem um die »geistige Dimension« des Leibes zu gehen.²² Das Credo von Pina Bausch »Mich interessiert nicht so sehr, wie sich Menschen bewegen, als was sie bewegt«²³ würde ich dahingehend verstehen, dass es nicht so sehr um psychisch-mentale Dispositionen geht, sondern um das durchgängige Angegangensein, aus dem heraus die Körperlichkeit zu sprechen anhebt. Welche Themen auch immer verhandelt werden, sei es Gewalt, Macht, Liebe, Hass, Angst, Unterwerfungen oder geschlechtliche Abgründe, die körperliche, die leib-seelische Grund-

22 Man hätte hier weitere und präzise Unterscheidungen und Differenzierungen zwischen »Leib«, »Körper«, »Seele«, »Geist« vorzunehmen, was allerdings längerer, auch geschichtlich situierter Darlegungen bedürfte.

23 R. SCHULZE-REUBER: *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*. Mit Fotografien von J. Viehoff, R. G. Fischer: Frankfurt/M. 2005.



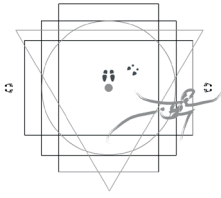
struktur antwortet sozusagen unmittelbar, eben leibhaft. Genau darin aber ertanzt der Leib jenes, was man die »Seele des Tanzes« oder gar den »Geist des Tanzens« nennen könnte, die weit über die bloße Leibstruktur hinausweisen.

Der Tanz »beschreibt« die Geburt des Körpers insofern, als er ihn auf seine Selbstgenese hin anspricht und darin freisetzt. In jeder Bewegung, jeder Geste des Tanzes *entdeckt sich* der Körper, entdeckt nicht nur, welche Möglichkeiten er hat, sondern dass er die Möglichkeiten seiner selbst hervortreibt. Der Körper entdeckt das *Werden* seiner Leiblichkeit und er entdeckt darin den Tanz des Leibes *und* den Leib des Tanzes. *Daran* hängt die Unüberschreitbarkeit von Leib und Tanz. In Merleau-Pontys unübertroffenen leiblich verankerten Sprachbildern klingt das so: »Das, was man Inspiration nennt, sollte wörtlich genommen werden: Es gibt tatsächlich eine Inspiration und Expiration des Seins, ein Atmen im Sein, eine Aktion und Passion, die so wenig voneinander zu unterscheiden sind, dass man nicht mehr weiß, wer sieht und wer gesehen wird, wer malt und wer gemalt wird. Man sagt, ein Mensch werde in dem Augenblick geboren, wo das, was im Mutterleib zunächst nur ein virtuelles Sichtbares war, zugleich für uns und für sich selbst sichtbar wird. Das Sehen des Malers ist eine fortwährende Geburt.« (Merleau-Ponty, 1984, 21) Wer wollte Einwendungen machen, wenn wir statt »MalerIn/malen« »TänzerIn/tanzen« einsetzen?

8. SOZIALE DIMENSION: PERFORMATIVITÄT – RESPONSIVITÄT

Sozialphilosophische Konzeptionen arbeiten in der Regel auf den Feldern der Normativität, der Repräsentativität und allgemeiner, universaler Geltungsansprüche. Dies hat seine internen Notwendigkeiten und Bedingungs-voraussetzungen, die auch gar nicht bestritten werden sollen. Gleichwohl fällt auf, dass sich in den vor allem von den Kulturwissenschaftler initiierten Programmen »des Performativen« Anhaltspunkte finden lassen, die besonders von Seiten »ästhetischer Erfahrungen« noch einmal ein anderes Licht auf die Konstitutionsprozesse sozialer und intersubjektiver Phänomenstrukturen werfen. Ohne in diese vielfältigen Diskurse einzutauchen vermag doch schon der Blick auf das Geschehen des Tanzes den ein oder anderen Hinweis geben. Schon die »Performance« des Tanzes macht nicht nur das konstitutive Wechselspiel zwischen Akteur und Zuschauer offenkundig, mit ihr bricht auch eine »Zwischensphäre« auf, die jede Bewegung, jede Handlung in ein vorgängiges Geschehen von »Wahrnehmen-Wahrgenommenwerden«, »Sehendem-Gesehenem« (Merleau-Ponty 1984, 18 ff.) zurückstellt. Dadurch erbringt sich zugleich eine Einstellungsänderung, die weder bloßer Beobachter noch nur Teilnehmer wäre, auch nicht ein »teilnehmender Beobachter« (Malinowski), da jede Subjekt-Objekt-Konstellation unterlaufen ist. »Denn ich betrachte es [das Bild, den Tanz] nicht, wie man ein Ding betrachtet, ich fixiere es nicht an seinem Ort, mein Blick ergeht sich

Der Körper entdeckt das
Werden seiner Leiblichkeit und
er entdeckt darin den Tanz des
Leibes *und* den Leib des Tanzes.



»Butoh bedeutet für mich,
das Kostüm des Universums
anzulegen.«

Kazuo Ohno

in ihm (...), ich sehe eher dem Bilde [dem Tanz] gemäß oder mit ihm, als dass ich es sehe.«²⁴ Letzteres lässt sich auf die Dinge ein, auf die Tanzschritte, -bewegung, -gesten, folgt sozusagen deren Anfragen, sieht das Offene darin, das noch seiner Gestaltung harrt. Der Tanz provoziert, schmeichelt, reizt oder stößt ab, konfrontiert oder nimmt ein, wie auch immer, er nimmt den Menschen ins Tanzen mit, auch dann, wenn dieser nur Zuschauer oder Kritiker bleibt. »Es springt ein Funke über« – welch' treffliche Sprachchoreographie! –, der sich aus dieser Zwischensphäre entzündet und mit dem zugleich der Funke des Tanzes in all seinen beschriebenen Aspekten überspringt. Der *konstitutive* Zusammenhang von Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden, Erfahren und Erfahrenwerden, in den Körper, Bewegung, Raum, Zeit usw. eingeschrieben sind, öffnet daher eine intersubjektive Ebene, die auf den intrinsischen Zusammenhang ästhetisch-ästhetischer und gesellschaftlich-sozialer Erfahrungsdimensionen aufmerksam macht.²⁵

24 »Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen. Eine unablässige Frage, weil das Sehen, an das sie sich richtet, selbst Frage ist. (...) Diese Philosophie, die noch zu schaffen ist, sie beseelt den Maler, zwar nicht, wenn er Absichten über die Welt äußert, sondern im Augenblick, da sein Sehen zur Geste wird, wenn er, wie Cézanne sagt, ›im Malen denkt.« (Merleau-Ponty, Fn. 9, 31)

25 Zu einer verwandten Fragestellung vgl. Verf., *Generativität des Sichtbaren. Zum Phänomen der Verflechtung von Phänomenologie und Kunst – Mit einem Blick auf Asien*, in: R. BERNET/A. KAPUST (Hg.): *Die Sichtbar-*

9. GESCHICHTLICHE-KULTURELLE-KOSMISCHE DIMENSION²⁶

- - - ZITAT-SPLITTER

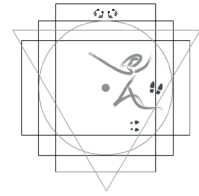
Der große Butoh-Meister Kazuo Ohno versteht seinen Tanz als Antwortgeschehen auf die Freude und Trauer des Lebens, auf Geburt und Tod, Liebe und Leid von Mensch und Natur, ja auf den Lebenslauf des Universums selbst, die allesamt durch den (seinen) Körper gehen und im Tanz wieder geboren werden:

»Wie der Mensch, so hat auch das Universum seinen Lebenslauf. Ich glaube, dass der Lebenslauf des Menschen sich mit dem Universum deckt. Butoh bedeutet für mich, das Kostüm des Universums anzulegen. Eine Kleidung anzuziehen für den Körper und gleichzeitig für die Seele: sie ist das Kostüm des Butoh. [...] Im Reichtum der Natur sehe ich die Grundlage meines Tanzes. Ich möchte den Tanz des wilden Grases tanzen, bis ins Innerste meines Herzens.«²⁷

Tanz ist ebenso Erinnerungs- und kulturelle Gedächtnisarbeit, die in jeder Faser, jedem Muskel, jeder Bewegung thematisch und aktiviert wird, um daraus neue, unvordenkliche Möglichkeiten der Gestaltung zu gewinnen.

keit des Unsichtbaren, Fink: München 2009, 169–190. Zu näheren Ausführungen des Zusammenhangs von Performativität und Responsivität, Siehe Fn. 1. Hierin wird vor allem Bezug genommen auf die Arbeiten von E. Fischer-Lichte und B. Waldenfels.

26 Ich verweise hier ebenfalls auf die Angaben in Fn. 1.
27 K. OHNO: »Die Toten beginnen zu laufen«, in: M. HAERDTER/S. KAWAI (Hg.): *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander; Berlin 1988, 55 f., hier 56.



Es ließen sich unzählige Belege für dieses Selbstverständnis finden, Teshigawara hat es besonders plastisch ausgedrückt:

»Meinem Verständnis nach hat jedes Gelenk oder jeder Knochen ein starkes Gedächtnis ... (v)on seinen Möglichkeiten«, weshalb das Gedächtnis »eine Stätte der Erinnerungen und der Voraussicht« ist.²⁸

Tanz ist in diesem Sinne Arbeit am Körper, nicht nur am naturgeschichtlichen, sondern auch am kultur- und geistesgeschichtlichen Körper, der durch seine eigene wie durch die Geschichte insgesamt gegangen ist, ohne diese jemals in Gänze erfassen oder bewusst machen zu können. Aber es resoniert im Tanz, und – es resonieren darin zugleich die kulturellen Lebenswelten, die nicht nur als Kulturwelt, sondern auch hinsichtlich ihres Geschichtsverständnisses differieren. Vielleicht hat nichts so sehr wie der Tanz die kulturellen Welten und diese geschichtlichen Dimensionen, denen ebenso Unbewusstes, Verdrängtes, Untergegangenes eingeschrieben ist, inkorporiert, und vielleicht mag nichts so sehr wie der Tanz diese Zusammenhänge präsent werden zu lassen, gerade weil er nicht(s) repräsentiert oder prädiert, sondern *geschehen* und *aus sich hervorgehen* lässt.

10. »BUTOH«, ODER: SELBSTSCHÖPFUNG UND SELBSTINTERPRETATION DES TANZES UND DER JAPANISCHEN KULTUR

»Butoh«, jenen Erstaunen machenden und zugleich faszinierenden, immer noch aktuellen

28 Zit. nach Berger Fn. 8, 59.

japanischen Tanz, könnte man geradehin als Prototyp des leiblich-inkarnativen Geschehens des Tanzes ansehen. Ich möchte daher eine An-Deutung des Butoh-Tanzes versuchen, in der viele der vorigen Punkte noch einmal fokussieren.

Im Butoh, so wie er von seinen beiden großen Meistern Tatsumi Hijikata und Kazuo Ohno gewissermaßen »erfunden« worden ist, geht es um »die Wiederentdeckung des ursprünglichen japanischen Körpers, (...) die den Bruch mit der Tradition des modernen japanischen Tanzes provoziert hat und provozieren mußte. Damit hat Butoh wiederum den Zugang zu einem authentischen japanischen Ambiente und seinen Traditionen geöffnet.«²⁹ Butoh ist eine bestimmte Interpretation, wenn man so will, eine Selbsterfahrung der japanischen Kultur qua Körperlichkeit. Zwei bestimmende Faktoren für diesen Tanz, der ansonsten keiner vorgegebenen Regel oder Rhythmik zu gehorchen scheint, bestehen darin, dass zum einen der Tanz »aus dem Schlamm geboren wurde«³⁰, was besagen will, dass hier gleich einem Schöpfungsakt der Körper sich selber aufbaut, zusammenführt und inkarniert. Er bringt sich selbst hervor, indem seine Bedingungen zu eigenen Gestaltmomenten umgeschaffen werden, die ihn

29 M. GUNJI: »Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers«, in: M. HAERDTER / S. KAWAI Fn. 27, 99.

30 »Ich muß hier mit allem Nachdruck betonen, daß mein Butoh im Frühlingsschlamm seinen Anfang genommen hat und nicht in irgendeiner Verbindung mit der traditionellen Kunst der Tempel oder Schreine. Ich kann Euch versichern, daß mein Tanz aus dem Schlamm geboren wurde.« T. Hijikata, ebd. 38.

»Ich muß hier mit allem Nachdruck betonen, dass mein Butoh im Frühlingsschlamm seinen Anfang genommen hat ...«

Tatsumi Hijikata



Der Körper *ist* ertanzte Realität,
nicht etwa zusammengesetzt,
sondern inkarnativ aus sich
hervorgehend.

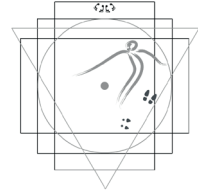
wiederum tragen. Das Leben entsteht, wenn man so will, wie eine Quadrillefigur, die aus sich selber hervorgeht und hervortanzt. Tanz als die aus sich hervorgehende Bewegung, die die verstreuten Einzelglieder so zusammenführt, dass sie realiter ins Leben ihrer selbst als ganzem kommen – der Tanzkörper steht realiter auf, er erstet –, eine Bewegung, die darin zugleich den Boden, auf dem getanzt wird, selber miterstellt. Der Tanz gebiert den Raum, *indem* beide auseinander hervorgehen. Ein einziges Geschehen. Tanz ist eine Weise von Raumerzeugung, von Raumgeschehen. Nicht also gibt es den Körper, der dann noch tanzt, sondern der Körper wird aus dem Tanz geboren. Der Körper *ist* ertanzte Realität, nicht etwa zusammengesetzt, sondern inkarnativ aus sich hervorgehend.³¹ Der zweite Aspekt besteht darin, dass dieser Tanz ein »stampfender Tanz« ist, was wohl besagen soll, dass das, woraus etwas entsteht, nicht einfach entwicklungsmäßig herauswächst, sondern umgebaut, bearbeitet, neu interpretiert wird. Der alte Boden, auf dem man steht, wird dadurch geachtet, dass er in neuer Weise aufgenommen und eingenommen wird. Das Neue verdankt sich dem Alten, ohne zurück zu diesem zu gehen. Das Neue springt im wahrsten Sinne heraus, erspringt sich im Tanz. M.

31 »Was ich sah, nahm ich in meinen Körper auf. Sogar des Nachbarn Hund lebt noch in meinem Körper. Und all diese Dinge schwimmen in mir wie Flösse auf einem Fluss. Manchmal treffen mehrere Flösse zusammen und kommunizieren miteinander. Oft fressen sie das wichtigste meiner Lebensmittel auf, die Finsternis.« Ebd. 40.

Ishii, der Butoh als Therapie praktiziert und nicht geringen Anteil am Bekanntwerden des Butoh in Europa hat, versucht diese Tiefenschicht der körperlichen Erfahrung so zu fassen: »Ich wurde zum Beispiel immer wieder gefragt: ›Was suchen Sie in Ihrem Tanz?‹ Sehr schwer zu erklären. ›Was man mit dem Kopf versteht‹, habe ich geantwortet, ›ist oft nicht das, was man mit dem Körper versteht‹. Und statt zu erklären, habe ich getanzt. Ich meine ein Verständnis für die ›Körpersprache‹, vom Standpunkt des Lebens aus, die den ganzen Menschen ausdrückt. Ich glaube, dass die Leute in Europa mich sehr gut verstanden haben.«³²

Nun, dies können nur Andeutungen sein. Was sich zunächst nur im Körpertanz zu bekunden scheint, trifft natürlich die gesamte japanische Kulturwelt ins Mark, trifft den japanischen Kulturleib. Im Butoh, auch wenn ihn vielleicht oder gerade weil ihn viele Japaner gar nicht so sehr schätzen, steht das moderne Japan, überhaupt die Zukunft Japans zur Debatte. Das heißt, dass die gesuchte, weil immer mehr schwindende Identifikation der Japaner mit ihrer eigenen Herkunft ein immer größer werdendes Problem zu werden droht. Butoh, so scheint mir, macht nun darauf aufmerksam, dass nicht einfach hinter die moderne Zivilisation Japans zurückgegangen werden kann und soll, sondern, im Gegenteil, gezeigt sein will, dass Japan mehr ist als bloße Moderne, aber auch mehr als bloße Tradition, dass also der Weg und sein Zusammenhang

32 Ebd., 86.



als ganzer konstitutiv an deren gegenseitiger Neuinterpretation und Aufnahme hängt. Den Modernisten fehlen sozusagen die Wurzeln, das Herkommen, den Traditionalisten die Entwicklung und das Mitgehen mit gesellschaftlich-kulturellen Prozessen. Es hätte also darum zu gehen, dass beide Ebenen in neuer Weise so aufgenommen werden können, dass sie als sich gegenseitig bedingend und brauchend erfasst werden. In dieser Frage entscheidet sich sehr viel, gerade für Japan. Das bisherige Privileg, wie kaum eine andere Kultur den Anstürmen westlich-okzidentaler Lebenswelt, Wissenschaft, Technik und Ökonomie dadurch begegnet zu sein, dass man sie zwar aufgenommen, sich aber diesen nicht ausgeliefert hat, insofern die traditionale Welt mehr oder weniger intakt gehalten werden konnte, steht nun erneut als Aufgabe bevor: Innerjapanisch, innerasiatisch wie interkulturell im globalen Maßstab. Butoh ist also nicht nur ein Tanz, in welchem sich der Körper all das einverleibt, was ihn zum Leib macht und ihn als solchen zum Tanzen bringt, sondern spricht unmittelbar das Identifikationsgeschehen an, als welches Japan unterwegs ist. Im Butoh »rebelliert« nicht nur der Körper, sondern der Gesamtkörper Japans.³³

33 Vgl. hierzu auch Verf., *Philosophie der Interkulturalität – Erfahrung und Welten*. Alber: Freiburg/München 2006, 486 ff., ebenso zu weiteren ostasiatischen und japanischen Phänomenstrukturen wie dem »Zwischen« (416–459) und »Japanische Denkmodelle« (532–541). Siehe auch L. SCHWELLINGER: *Die Entstehung des Butoh. Voraussetzungen und Techniken der Bewegungsgestaltung bei Hijikata Tatsumi und Ôno Kazuo*, München 1998.

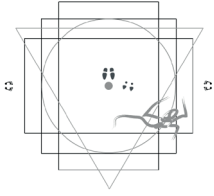
II. TANZ: PARADIGMA INTER-KULTURELLER BEGEGNUNG UND VERSTÄNDIGUNG

Ich konnte nur Weniges ausführen, manches nur andeuten. Das Phänomen des Tanzes ist unerschöpflich, aber doch auch wegweisend v.a. hinsichtlich der Performativität und Medialität der Kulturen. Mein Versuch galt auf die verschiedenen Ebenen und mehrdimensionalen Verfasstheiten aufmerksam zu machen, die den Tanz *als* Tanz konstituieren, choreographisch formuliert, in seinem Hervorgehen zeigen. Das Nacheinander der einzelnen Punkte ist dem analytisch-verschriftlichten Verfahren geschuldet, in der Sache sind sie simultan zu verstehen. Der Tanz erweist sich als ein simultanes, aber in sich hochdifferenziertes, mehrdimensionales Geschehen.

Eines meiner Hauptinteressen gilt den Möglichkeiten einer »Interkulturellen Philosophie«, die ich im Zeichen von Globalisierung und Differenzerfahrung auf der Agenda künftiger Jahrzehnte stehen sehe.³⁴ Führt uns schon die Musik vor Augen, dass weltweite Völkerverständigung und kulturelle Kommunikation gelingen können, so scheint mir der Tanz dafür zu stehen, dass er die verschiedenen Kulturwelten auf ihre leiblich-geistigen Ebenen hin anspricht, wodurch – und dies ist das Entscheidende – die Kulturwelten auf ihre *Tiefendimensionen* hin sich öffnen, was sie in einem *wirklich* interkulturellen »Movens« (Bewegung, Prozess, Performativität) und »Geist« (Einstellung, Habitus, kulturelle Me-

34 Siehe hierzu Verf., Fn. 33.

Im Butoh »rebelliert« nicht nur der Körper, sondern der Gesamtkörper Japans.



dialität) einander begegnen lässt. Gewiss sind wie bei vielen anderen Phänomenfeldern universal gültige Kriterien zu konstatieren, die zumeist auch transkulturellen Zuschnitts sind. Und doch plädiere ich, jenseits von Universalismus und Relativismus, für eine größere Aufmerksamkeit und Achtsamkeit hinsichtlich der Differenzen kultureller Lebenswelten, die, unterstützt von einer prospektiven Dialogkultur, in ihrem gegenseitigen Austausch und Begegnungsgeschehen sich erst noch entdecken und schätzen lernen. Entgegen stereotypischer Wahrnehmungsformen, die einer jeden Kultur zunächst einmal eingeschrieben sind, würde ein solcher gegenseitiger Lern- und Erfahrungsprozess zugleich ein Transformationsprozess sein können, den ich mit dem

Topos einer »fruchtbaren Differenz« zu fassen versuche.

Es scheint kein Zufall zu sein, dass gerade die zeitgenössischen Tanztheater genau dieses interkulturelle Erfahrungsbewusstsein im wahrsten Sinne des Wortes auf ihre Tanzkörper geschrieben haben. Was die Philosophie, die Wissenschaftskultur, die Politik u. a. mehr noch kaum zu leisten im Stand sind, nämlich einen *fruchtbaren*, einander förderlichen interkulturellen Dialog zu führen, dies scheint dem Tanz wie »von selbst« zu gelingen. Lasst uns also unter KulturwissenschaftlerInnen, PädagogInnen, PhilosophInnen, mithin unter WissenschaftlerInnen insgesamt das in Angriff nehmen, was die TänzerInnen schon praktizieren.